

Monika Błaszczak**„Prochem jesteś...”***

ABSTRACT. Błaszczak Monika, *„Prochem jesteś...”* [“You are the ash...”]. *„Przestrzenie Teorii”* 18. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 135-152. ISBN 978-83-232-2479-2. ISSN 1644-6763.

Dust, powder, ash – the categories of description of everything associated with passing and evanescence, forgetfulness, finitude, of elimination of time, new, contemporary, but also a reference to a rebirth, purification, reminders. Although dust is the most important, powder dominates. Rebirth is usually only an attempt, ending in failure. Playwrights, poets, writers are trying to put into words the eternal correctness and inalienable truth that says, from dust you are and to dust you shall return. Destruction, decay and old age, destruction and plunge into nothingness is best described as a man as a “miserable dust.” The heroes try to fight the burning of which begins at birth, but the course of this river cannot be reversed.

*Panie, czymże ja jestem przed Twoim obliczem?
Prochem i niczem**.*

*Od ciemnej grudki prochu; która smoli ręce,
z namaszczeniem rzuconej w Popielcową Środę,
cichutka radość wzbiera.*

*O rzuć prochu więcej, na warkocz, na czuprynę,
w książeczki, na brodę...*

Bo przecież od tej grudki – wiosna w drzwiach kościoła,

*[...] będzie więcej spowiedzi i dobrych uczynków,
wiele rzeczy skradzionych powróci w czas krótki
a wszystko się rozpocznie po prostu od Środy,
i właśnie od popiołu...
od smolącej grudki***.*

Proch... pył... popiół... kurz... W proch przemieniamy się już od urodzenia i stajemy się nim po śmierci. Kategorie te można nazwać amorficznymi¹. Niniejszy temat rysuje się w trzech ujęciach: filozoficznym, estetycznym i dramatyczno-performatywnym. W ujęciu filozofii egzystencjalnej proch może być rozumiany w odniesieniu do kondycji człowieka jako jego zanikanie. W estetycznym ujęciu oznacza unicestwienie substancji, materii, formy, odsyłające do innych amorficznych kategorii este-

* Księga Rodzaju 3: 19. *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2012.

** A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, Warszawa 1955.

*** Ks. J. Twardowski, *Popielec*, [w:] tenże, *Kilka myśli na Wielkanoc*, Poznań 2010.

¹ A. Krajewska, „Estetyka antybinarna”, maszynopis.

tycznych, jak na przykład: próchno, ziemia, piasek, brud, rdza. Dramatyczno-performatywna perspektywa pozwala zobaczyć proch w wymiarze kondycji człowieka, jego walki z materią. Płaszczyzny te nie są oddzielone, lecz tworzą wspólny, wieloperspektywiczny obraz.

Słowo proch ma różne znaczenia. Prochy to przede wszystkim szczątki, rodzaj pozostałości po życiu. Proch to nie tylko substancja, w którą obracamy się z każdym dniem naszego życia, zmierzając do końca bytu i w którą w końcu w pełni się przemieni nasze ciało, ale to także materiał wybuchowy, a więc środek wykorzystywany do „obracania ludzi w proch”. Symbolizuje procesy: zniszczenia, przemiany, ubywania i utraty, destrukcji, rozkładu i starości. Mówimy o „rozsypanych, zamienianiu czy obracaniu się w proch”, czyli o zaprzestaniu istnienia rzeczy i ludzi. Można coś „zetrzeć na proch”, czyli zniszczyć całkowicie. Określenie „proch marny” oddaje nicość i bezwartościowość człowieka. Nad trumną lub urną zmarłego słyszymy frazę: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”.

Pył osiada także na przeszłości – na naszych wspomnieniach, obrazach zapisanych w pamięci. Pył to drobiny ziemi, piasku, sadzy i innych podobnych substancji, które unoszą się w powietrzu i osiadają na powierzchni przedmiotów. „Obracanie czy starcie w pył” to zniszczenie. Z kolei „otrzepanie czy otrząśnięcie z pyłu zapomnienia” oznacza wydobywanie czegoś z przeszłości i przywrócenie jego aktualności.

Popiół jest szarym mialkim proszkiem, powstającym z materii po akcie spalenia. Popioły to przecież prochy ludzkie, zwierzęce, rzeczy – powstałe na skutek ich spalenia. Wyrażenie „posypać sobie głowę popiołem” oznacza przyznanie się do winy i wyrażenie żalu, pełni funkcję symbolu – jest znakiem pamięci o przemijaniu. Popiół odsyła zatem do motywu *vanitas*. Sformułowanie powstać jak Feniks z popiołów przywołuje pojęcie odrodzenia, zaistnienia od nowa po akcie całkowitego zniszczenia – daje więc nadzieję.

Nie można również zapominać i o takim ujęciu, według którego kurz to pył, unoszący się w powietrzu i osiadający na powierzchni przedmiotów: na stolikach, meblach, podłogach, porcelanowych figurkach – na całym dorobku teraźniejszości. Pokrywa na początku niewidoczną, a potem coraz grubszą powłoką naszą codzienność². Jest z początku niewidocznym, ale z czasem coraz silniej odkładającym się i nawarstwiającym „kurzem czasu”, nieodłącznym śladem przemijania. I choć kurz można zetrzeć, to on zawsze i nieuchronnie powróci.

Z poziomu *vanitas* można przenieść się także do poziomu językowego, gdzie również funkcjonują pewne utrwalone nawyki. Mamy zatem zwroty

² Znaczenie i wyrażenia z pojęciami *proch*, *pył*, *popiół*, *kurz* podaję za: *Inny słownik języka polskiego*, t. I i t. II, Warszawa 2000.

typu: *prochy* na określenie narkotyków lub lekarstw uspokajających i nasennych, czyli środków, które przyczyniają się do szybszego obrócenia się w proch. Fraza nie zasypiać gruszek w popiele oznacza niezaniechanie ważnych spraw, czyli popiół jest tu skojarzony z zapominaniem, zaniebdywaniem, porzuceniem.

Określenia te kojarzą się z przemijaniem, zapominaniem, skończonością, ubywaniem czasu, nowości, współczesności, ale i jednocześnie odsyłają do odrodzenia, oczyszczenia, przypominania. Choć najczęściej to pierwsze znaczenie dominuje nad drugim. Odrodzenie jest z reguły jedynie nieudolną próbą zakończoną porażką. W podobny sposób pisał Antoni Libera o twórczości Becketta, w której szczególnie silnie obecne są opisane zjawiska:

Widząc życie ludzkie i w ogóle świat jako zjawiska, których fundamentalną cechą jest skończoność – to, że nieprzerwanie się kończą, że są wyczerpywaniem się czegoś, permanentnym ubywaniem, powrotem do stanu pierwotnego zera – chciał nadać temu staczaniu się w chaos formę³.

Zatem dominującym motywem staje się śmierć, przemijanie, zbliżanie się do końca życia człowieka: emocjonalnego, duchowego, fizycznego. Czy popiół pozostały po naszym ciele to tylko ziemski odpad egzystencji, poza którą jest coś więcej? W opinii Hegla⁴ śmierć odgrywa doniosłą rolę w jednoczeniu jednostki z wszechświatem. Podczas swojego życia człowiek ma poczucie własnej indywidualności, unikatowości i odrębności jako jednostka. Jednakże wraz z rozkładem ciała, następującym po śmierci, staje się on czymś trudnym do odróżnienia od istnienia wszechświata. Hegel uważa, że nieśmiertelność może być udziałem jedynie ducha ożywionego. Zatem nie dotyczy niczego, co pochodzi zza świata w jego ziemskim wymiarze. Do podobnego poglądu skłaniał się Ludwik Feuerbach⁵, i dla niego życie nieśmiertelne jest życiem dla życia. Takie sformułowanie oznacza, że ma ono własne cele i jednostka dąży w swym nieśmiertelnym wymiarze właśnie ku nim. Życie nieśmiertelne to życie ziemskie, doczesne, pełne, bogate w trwałe treści. Gdy ciało obraca się w popiół, okazuje się, że życie nieśmiertelne również ma swoje znaczenie i sens.

Szekspirowski *Hamlet* doskonale ukazuje ułomność ludzkich celów i dążeń. Dramat ten w największym stopniu przesycany jest sceptycyzmem, będącym odpowiedzią na renesansowy humanizm. Zwolennicy humanizmu twierdzili, iż człowiek z natury jest dobry i niezdolny do czy-

³ A. Libera, *Samuel Beckett*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2.

⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002.

⁵ L. Feuerbach, *Wybór pism*, t. 1: *Myśli o śmierci i nieśmiertelności*, seria: Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa 1988.

nienia zła, ponadto stanowi najwspanialsze stworzenie boskie. Szekspir nie uważał człowieka za doskonały twór boski, ale za próżne i ułomne stworzenie, które nie jest nawet panem samego siebie, a śmie nazywać się władcą świata.

Ostatnio – nie wiem dlaczego – opuściła mnie radość życia, zaniechałem ćwiczeń ciała i rzeczywiście tak już jest źle ze mną, że ziemia, ta piękna budowa, wydaje mi się jałową pustynią; powietrze, cudowny baldachim nad nami – widzicie – wspaniale rozpięty łuk firmamentu – ta majestatyczna kopuła wysadzana złotymi iskrami – wydaje mi się zbiorowiskiem wstrętnych i zaraźliwych wyziewów. Cóż to za arcydzieło – człowiek! Co za szlachetność umysłu! Jakie nieprzebrane zdolności! W kształcie, w ruchu, jaki precyzyjny, jaki wspaniały! Czynami podobny aniołom! Myślą Bogu! Skondensowane piękno tego świata. Paragon wszelkiego stworzenia! A dla mnie jest to kwintesencja pyłu, prochu?⁶

Kultura Zachodu, jak widać w przytoczonych powyżej przykładach, ujmuje zagadnienia związane z przemijaniem, ubywaniem, pustką i nicością w typowy dla siebie sposób. Kultura Wschodu poszerza tę perspektywę o nowe ujęcia i konteksty. Łącznikiem – twórcą, który pokazuje w swoich rozważaniach filozoficznych przejście między Wschodem a Zachodem jest Thomas Merton⁷. Ten mnich zakonu trapistów, o skłonnościach pustelniczych i mistycznych, ze swojej chrześcijańskiej perspektywy opisywał i zgłębiał religie Wschodu. Wschodnia medytacja i chrześcijańska kontemplacja mają podobny charakter, co Merton świetnie zauważył i opisał. Jednak ich podstawy są odmienne. Główna nauka buddyzmu *mahajany* głosi, że naturą wszystkich rzeczy jest pustka, a najwyższa z cnót moralnych buddyzmu – *pradźnia* stanowi wgląd w prawdę o pustce. Dla chrześcijańskiego mnicha kontemplacja to stan pełni, religijne postrzeganie Boga. Mimo wskazanych różnic Merton szukał pomostu między tymi tradycjami i starał się wykorzystać osiągnięcia mistrzów Wschodu w swojej praktyce oraz rozważaniach.

W wielkiej Pustce umysł pozostaje
Niezdeterminowany.
Tutaj najwyższa wiedza jest nieograniczona. To, co daje rzeczom
Ich takłość, nie może być ograniczane przez nie.
Gdy więc mówimy o „ograniczeniach”
pozostajemy zamknięci
W ograniczonych rzeczach.
Ograniczenie nieograniczonego zwie się „Pełnią”.

⁶ W. Szekspir, *Hamlet*, [w:] tenże, *Dwanaście dramatów*, przeł. J. Iwaszkiewicz, pośl. A. Staniewska, Warszawa 1999, s. 486.

⁷ T. Merton, *Myśli o Wschodzie*, wstęp G. Woodcock, przeł. A. Wojtasik, konsultacja naukowa M.S. Zięba, Kraków 2006, s. 50.

Nieograniczenie ograniczonego zwie się „Pustką”.
Tao jest źródłem obydwu,
Lecz same w sobie nie jest
Ani Pełnią, ani Pustką.
Tao tworzy zarówno odnowę, jak i rozpad,
Lecz nigdy nie odnawia się ani nie rozpada.
Jest źródłem bytu i niebytu,
Lecz samo nie jest ani bytem, ani niebytem.
Tao gromadzi i niszczy,
Lecz nie jest ani Pełnią, ani Pustką⁸.

Buddyzm, filozofia zen ukazują zatem miałość materii, ulotność doczesnego życia i świata, podkreślając wagę i wartość tego, co nieśmiertelne. Mówią: nie przywiązuj się do pyłu. Zengetsu, chiński mnich żyjący za czasów dynastii T'ang, zapisał, jako pierwszą na liście wielu wskazówek na życie, następującą radę dla swoich uczniów:

Prawdziwą drogą adepta zen jest życie w świecie, ale nie przywiązywanie się do jego miałkiej materii, która jest niczym innym jak pyłem⁹.

Pyłem jest według Zengetsu nie sam człowiek, tylko cały świat materialny, który go otacza.

Wracając do perspektywy bliższej naszej kulturze, warto też nawiązać do niezaprzecznego już dzisiaj faktu, że cały nasz Układ Słoneczny powstał poprzez kondensację wirującego obłoku pyłu i gazu, co zostało zaproponowane jako wizja wszechświata po raz pierwszy w 1734 roku przez szwedzkiego filozofa Emanuela Swedenborga¹⁰. W 1755 roku niemiecki filozof Immanuel Kant rozwinął ją, wysuwając przypuszczenie, że obserwowane przez teleskop mgławice mogą być obłokami pyłu, z których powstają nowe gwiazdy i planety¹¹. Pył staje się nie tylko symbolicznym, ale i dosłownym początkiem wszystkiego. Traktujemy jako oczywisty fakt, że człowiek obraca się w proch – wierzymy, że ludzie i wszystko, co ich otacza, powstało z prochu i w końcu do tego samego stanu powróci. A akt tego obracania w proch, czyli powrotu do pierwotnego stanu, realizuje się z każdym dniem ziemskiej egzystencji. Andrzej Leśniak, pisząc o obrazach Anselma Kiefera, na których ukazany jest popiół, rozszerza rozumienie tego pojęcia. Zauważa bowiem, że pełni on funkcję symbolu

⁸ Tamże.

⁹ *101 opowieści Zen*, przeł. W.P.P. Zieliński, <<http://www.rd.8segment.pl/filozofia-zen/139-nie-przywiazuj-sie-do-pylu>>.

¹⁰ B. Andrzejewski, *Emanuela Swedenborga droga ku mistyce i teozofii*, [w:] E. Swedenborg, *Dziennik snów*, Poznań 1996.

¹¹ *Kant a problem metafizyki*, przeł. B. Baran, Warszawa 1989.

oraz akcentuje materialność i nieuchronność procesów niszczenia. Wskazuje więc na Derridiańskie rozumienie popiołu jako nierozstrzygalności, nieobecności i bezimienności¹².

Martin Heidegger¹³ wraca do motywu obłoku pyłu i uważa, że człowiek został „rzucony w świat”, w rzeczywistość postrzeganą jako środowisko nieprzyjazne i nierozumne. Sens nadaje światu człowiek tworzący kulturę, który w ten sposób zwycięża przemijalność swego ludzkiego, jednostkowego życia. Śmierć jest istotnym składnikiem tego życia i dlatego człowieka można określić jako *bycie-ku-śmierci*. *Dasein*, przekraczając byt w kierunku bycia, wykracza w nicość. Staje w obliczu nagiego faktu, że jest, że nie może oprzeć się na niczym, że otaczający go byt jest tylko kruchą, nieistotną strukturą przesłaniającą jego rozwijające się w nicości bycie i w końcu, że śmierć jako ostateczna i nieprzekraczalna możliwość bycia będzie jego nieodwołalnym kresem. Definiując życie ludzkie jako *bycie-ku-śmierci*, uczynił ze śmierci nie przypadłość, jaka kładzie kres naszemu życiu, ale samą istotę życia, to, z czego składa się życie, gdzie żyć, znaczy umierać. Rodzimy się po to, aby umrzeć. Jest to najbardziej radykalne odwrócenie ujęcia chrześcijańskiego, według którego człowiek jest istnieniem ku wieczności. Dla Heideggera nie życie, lecz śmierć jest ostatnim słowem. Podobnie jest u Sartre’a¹⁴, definiującego również człowieka jako byt-ku-śmierci. Egzystencjalistyczna koncepcja życia człowieka pozbawiona jest siły aktu stworzenia. Człowiek jest wrzucony w BYT przez niego niechciany. Może protestować przeciwko śmierci doświadczeniem swej wolności, ale często konsekwencją tej wolności jest samobójstwo, będące odpowiedzią człowieka na owo wrzucenie w niechciany BYT. Nicość stanowi ostatnią możliwość człowieka. Częściej jednak, jak chociażby u Camusa¹⁵, życie człowieka jest nacechowane heroiczną walką o sens egzystencji, walką, której wyrazem może być mitologiczny Syzyf.

Zwłoki spoczywające pod grubą warstwą wulkanicznego popiołu, jak w starożytnych Pompejach, to obraz przywołujący skojarzenia z aktem posypania popiołem przez naturę, niczym w akcie skruchy wobec jej potęgi oraz dosłownym spopieleniem zwłok. Trup, zwłoki, ciało – to określenia odsyłające do braku podmiotowości. Kierują nas one do różnych obrządków „sposobów obchodzenia się z trupem”¹⁶. Już nasi najstarsi

¹² A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

¹³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.

¹⁴ J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, Kraków 2007.

¹⁵ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.

¹⁶ L.-V. Thomas, *Sposoby obchodzenia się z trupem*, [w:] tenże, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 126-203, cyt. za: *Antropologia ciała. Zagad-*

przodkowie rozrzucali połamane kości lub składali ciała na warstwie popiołów. Samo słowo śmierć można rozumieć jako proces abolicyjny, czyli zniesienie, likwidację, niszczenie w procesie rozkładu. To zniesienie do popiołów. Różnymi metodami opisany proces gnicia i rozsypania w popiół próbowano powstrzymać, np. przez balsamowanie zwłok, współczesną tanatopraksję czy kriogenizację – stan „zawieszanej żywotności”¹⁷.

Naturalnym przeznaczeniem zmarłego jest zniknięcie. Cóż pozostaje po miliardach nieboszczyków, których wydała ludzkość? [...] Podobnie jeśli trup jest jeszcze obecnością-nieobecnością, zmierza jednak nieuchronnie ku absolutnej nieobecności: gnicie, mineralizacja, zniknięcie w anonimowości ossuarium, stopniowy zanik wszelkich namacalnych śladów¹⁸.

Człowiek próbuje powstrzymać proces rozsypywania się w popiół na różne sposoby. Stara się zatrzymać proces gnicia, stosując najróżniejsze metody utrzymania własnego ciała w stanie niespopielonym. Podejmuje także próby zniszczenia trupa, tak aby w popiół nie zdążył się obrócić.

Albo zapobiega mu się dokonując quasi-bezpośredniej mineralizacji (spożycie kanibaliczne, kremacja), albo też przyspiesza się przejście do trwałego i czystego szkieletu, wystawiając trupa na wolne powietrze i wydając na żer zwierzętom (wieże milczenia), czy wreszcie przystaje na gnicie, nieustannie je kontrolując lub pieczołowicie ukrywając (pogrzebanie i praktyki sarkofagiczne)¹⁹.

Trup jednak zawsze podlega procesowi niszczenia – redukcji do popiołów. A ten „strach przed rozkładem nie jest niczym innym niż strachem przed stratą indywidualności. [...] Jest świadomością pewnej pustki, nicości, która otwiera się tam, gdzie występowała indywidualna pełnia, czyli świadomością traumatyczną”²⁰. Trup zostaje już na poziomie językowym zepchnięty „do rangi godnego pogardy przedmiotu, całkowicie pozbawionego osobowości”²¹. W tym miejscu znowu można odwołać się do stricte językowych sformułowań, odpowiedników słowa „trup”, przywołując pojęcia: „machabeusza”, „kąpielowicza” (używane przed studentów medycyny i pracowników zakładów pogrzebowych), „zdechłaka” (z żargo-

nienia i wybór tekstów, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 293.

¹⁷ L.-V. Thomas, *Sposoby obchodzenia się z trupem*, s. 241.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] tenże, *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Ciechowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 77-91 i 119-124, cyt. za: *Antropologia ciała...*, s. 293.

²¹ L.-V. Thomas, *Sposoby obchodzenia się z trupem*, s. 52-61, cyt. za: *Antropologia ciała...*, s. 306.

nu policyjnego) czy wreszcie, w szerszym użyciu, szczątków i prochów. Określenia te stanowią próbę „metaforycznego maskowanie gnicia”²². Brzmia mniej drastycznie, przez co w bardziej zawołowany sposób i zmieniając nieco akcenty, przywołują motyw trupiego rozkładu.

Ścierasza kurz rzeczywistości i niepamięci

Kurz osiada na przeszłości, zaciera wspomnienia, pokrywa patynowym nalotem dawne obrazy. Akcja sztuki Małgorzaty Owsiany pt. *Zastępstwo*²³ toczy się w niewielkim domu na przedmieściach, urządzonym w stylu lat sześćdziesiątych, zamieszkanym przez dwójkę bohaterów: Henryka i Ludmiłę. Główny element scenografii stanowi ogromna trzydrzwiowa szafa z przesuwanymi drzwiami, której jedno skrzydło jest lustrzane, drugie wypolerowane na wysoki połysk, a trzecie jest szybą.

Bohaterka poleruje powierzchnię szafy, usuwając z niej ślady palców, kurz, każdy najmniejszy pyłek. Parokrotnie w przebiegu akcji dramatu za tą perfekcyjnie wypolerowaną szybą zapala się światło i ukazuje się wnętrze budki telefonicznej, skąd Ludmiła rozmawia przez telefon ze swoją dawną miłością – w ten sposób komunikuje się z własnymi wspomnieniami. To zabieg służący wprowadzeniu retrospekcji – polerowane nieustannie lustro i szyba, w których odbijają się jej wspomnienia, jej wnętrze i droga, jaką przeszła w swoim życiu do punktu, w którym się właśnie znajduje. Ścierany pył odsłania warstwę niepamięci, pozwala wrócić na chwilę do przeszłości.

(Ludmiła wstaje od stołu, nastawia płytę Evory i podchodzi do szafy. Sięga po szmatkę i zaczyna powoli polerować lustrzaną część. Przygląda się sobie. Nagle, zapala się światło w części z szybą i widzimy, że jest to budka telefoniczna. Wewnątrz wisi stary automat telefoniczny. Ludmiła wchodzi do środka, podnosi słuchawkę.)

LUDMIŁA (Z żalem)

Stasiu, nie możemy się spotkać, mam egzamin z chemii. (Słucha) Naprawdę nic nie umiem! (Smutna) ...bardzo bym chciała, ale nie, muszę sama. Jutro też nie, przychodzi do mnie lekarz. (Słucha) Nic takiego, boli mnie głowa i gardło – normalnie, tata panikuje. Szepczą coś po kątach. (Słucha, szeptem) Ummm... bardzo chcę! W środę mam wolne, bo zabronili mi grać w siatkę, to pójdziemy nad rzekę. Przynieść truskawki?

(Światło gaśnie)²⁴.

²² Tamże, s. 307.

²³ M. Owsiany, *Zastępstwo*, <www.tat.pl>.

²⁴ Tamże.

Wielokrotnie czyszczone i polerowane lustro staje się narzędziem odsłonięcia wizerunku – spod kurzu wydobywają bohaterowie swoje twarze. Są to obrazy wyidealizowane, ale jednak widoczne, na chwilę wyłaniające się z pyłu otaczającej ich pustki. Bo postacie dramatu tkwią niczym Winnie ze *Szczęśliwych dni*²⁵ w swoich uformowanych z pyłu ziemi kopcach. Realizują schematy codzienności, z których Ludmiła chciałaby się choć na moment wydostać. Henryk, jej brat, niestety, nie chce jej na to pozwolić, gdyż oznaczałoby to wyjście poza monotonię i zwyczajność. Codziennie przed lustrem, zanim wyjdzie do pracy czy na oficjalną kolację, bohater ubiera się i ocenia swój wygląd. Natomiast Ludmiła, choć też się w nim przegląda, to raczej po to, aby odnaleźć w sobie resztki dawno przebrzmiałej już i pokrytej pyłem czasu urody. Zauroczona nowym listonoszem, zmęczona dotychczasową monotonią, dręczona wspomnieniami zaprzepaszczonej miłości, w polerowanych powierzchniach szuka samej siebie – poprzez te lustrzane płaszczyzny próbuje skomunikować się ze swoim wnętrzem, odnaleźć prawdę o sobie. Odbicie, obraz wydobyty spod warstwy kurzu czy raczej uchroniony przed jego osiadaniem, są dla niej równie rzeczywiste jak ona sama:

(Ludka podchodzi do lustra. Poprawia burą sukienkę i włosy, przygląda się sobie z aprobatą, nagle zauważa coś na powierzchni lustra. Sięga po szmatkę i pieczołowicie wyciera kolistymi ruchami. Odkłada szmatkę i zaczyna przeszukiwać swoją szafę. Między ubraniami nie znajduje tego, czego szukała. Zagląda do szuflad. Wreszcie, spośród szpargałów, wyjmuje szminkę. Staje przed lustrem i w miejscu, gdzie odbijają się jej usta, maluje na lustrze kontur. Później maluje sobie usta. Przygląda się sobie. [...])

Ludka zostaje, patrząc w lustro, dopasowuje swoje usta do namalowanych²⁶.)

Zatem stają się czyszczone powierzchnie szafy narzędziem komunikacji bohaterki z jej drugim „ja” – wewnętrznym, zbuntowanym głosem. Temu głosowi nie chce pozwolić wydobyć się na zewnątrz Henryk, pragnący posiadać swoją siostrę na własność. Ludmiła ma zajmować się jego garderobą, przepisywać jego pisma, prowadzić dom i nie marzyć o niczym więcej. Gdy znajduje ślad szminki na lustrze, od razu przywołuje ją do porządku:

HENRYK (Wskazuje lustro)

Co to za zabawy?

(Ludka zbiera się do odpowiedzi, ale nie może znaleźć słów)

HENRYK

Kupiłaś sobie szminkę?

(Ludka jakby podchwytowała pomysł)

²⁵ S. Beckett, *Szczęśliwe dni*, [w:] tenże, *Dramaty. Wybór*, przekł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995.

²⁶ M. Owsiany, *Zastępstwo*.

LUDMIŁA

Kupiłam.

HENRYK

Ile ty masz lat? Piętnaście? Zrób coś z tym lustrem! (Wychodząc) Żeby mi śladu nie było!²⁷.

Próba wydobywania się z pyłu codzienności oraz z prochu niepamięci okazuje się nieudana.

Zacieranie, wycieranie, usuwanie, polerowanie – to czynności, które służą w tym dramacie z jednej strony zatarciu obrazów przeszłości, a z drugiej wyciągnięciu na światło współczesności, „odkurzeniu” wspomnień, dawnych miłości, uczuć i wrażeń. Ponieważ bohaterom trudno zmierzyć się z tym, co ukryte, minione, a teraz wydobywane na powierzchnię, to kurz osiada na ich szafie wciąż na nowo.

Obracasz się w popiół z każdym szeptem

Dramaty Becketta, a zwłaszcza ostatnie jego teksty, to teatr minimalny, zmierzający do coraz większej redukcji. Jak pisali badacze dzieł tego twórcy Jan Błoński i Marek Kędzierski, charakteryzował się on „naturalnym talentem do redukcji”²⁸. Ewolucję jego dzieł wyznacza właśnie ta podstawowa tendencja, stanowiąca kod genetyczny całej jego twórczości. Tylko poprzez ten proces możliwe jest dociekanie istoty rzeczy. Stopniowe odrzucanie kolejnych elementów tworzących dany przedmiot jest drogą prowadzącą do poznania samej jego istoty, tych czynników, które decydują o jego swoistym charakterze. Człowiek również zostaje poddany stopniowej redukcji – najpierw odzieraany jest z atrybutów cielesnych, następnie z kolejnych warstw swojej świadomości. Pozostaje coś, co można by nazwać „molekułą ludzkości”: głosem i słuchem, potrzebą komunikacji, dyspozycją podziału²⁹. Ostatnim utworem pełnym pod względem kreacji bohatera, który jest jeszcze prawdziwą postacią, mającą własne ciało i głos, otoczoną przez rekwizyty, jest dramat zatytułowany *Szczęśliwe dni*. Jednak widać już w nim postępującą z każdym następnym utworem, coraz silniejszą tendencję do „antyrealistycznej fragmentaryzacji ciała”³⁰. Beckett przypisywany jest także do tradycji filozoficznej, „której symbolem i hasłem wywoławczym jest Pascalowska trzcina – oczywiście w wydaniu świeckim”³¹. Wskazywane są również w jego wizji ar-

²⁷ Tamże.

²⁸ J. Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.

²⁹ S. Beckett, *Dramaty. Wybór*, s. CI.

³⁰ J. Błoński, M. Kędzierski, dz. cyt., s. 88.

³¹ M. Pieczara, *Pół Becketta i jeszcze trochę*, „Dialog” 1992, nr 12, s. 156.

tystycznej zbieżności z egzystencjalizmem, szczególnie tym Heideggerowskim. Życie ukazywane jako proces prowadzący do unicestwienia, to „bycie-ku-śmierci”. Jednak twórczość dramaturga pozbawiona jest typowej dla tego filozofa metafizyki.

Postać dramatyczna ulega stopniowej destrukcji i redukcji, stając się jedynie cieniem, śladem w tekście. Bohater nie ma nawet zdolności auto-refleksji. Zostaje rozłożony na głosy, które już nie należą do niego, ale odrywają się niczym autonomiczne byty (usta, taśma, głos). Tragikomiczny bohater to postać o zakwestionowanej własnej tożsamości ulegającej rozbiciu na głosy i obrazy (lustro, fotografia, kadr filmowy) – byt kaleki. „Ja” okazuje się jedynie ułudą, tak jak wszystko wokół. Odchodzący w stronę śmierci bohater Becketta traci zainteresowanie dla otaczającej go rzeczywistości, która okazuje się jedynie pozorem. Tragizm człowieka polega na jego czasowości, a największą jego winą jest fakt, że się narodził³².

Popiół jest zatem nieodłącznym motywem tej naznaczonej piętnem śmierci twórczości. Henry w *Popiołach* mówi w swoim monologu:

W domu zupełna cisza, poza ogniem niczego nie słychać, zresztą już bez płomieni, już tylko same popioły. (Pauza) Popioły³³.

Popioły symbolizują pustkę, brak nadziei na zbawienie i odrodzenie, brak perspektyw na przyszłość. Niespełnienie, nieudolne i bezowocne wezwania do natchnienia wypalonego twórcy, nieskryte jeszcze w pełni za patyną niepamięci obrazy przeszłości dręczą bohatera. Każdy dzień i każda noc są takie same, jedynie czasem jakieś pojedyncze wydarzenie, ostatni obowiązek czy spotkanie rozrywają na krótki moment tę monotonię:

I masz... I znów to samo... Czarna noc, wystygłe popioły, płomyk świecy ściskanej w twojej drżącej pięści i powtarzane w kółko to „Proszę cię! Proszę!” [...] Najbliższe dni. (Pauza) Dziś wieczór... (Pauza) Dziś wieczór – nic. (Pauza) Jutro... jutro... o dziewiątej hydraulik. A potem... potem już nic. (Pauza. Zakłopotany) O dziewiątej hydraulik? (Pauza) Ach tak, żeby oczyścić. (Pauza) Oczyścić. (Pauza) W sobotę... nic. W niedzielę... w niedzielę... nic przez cały dzień. (Pauza) Nic, przez cały dzień nic. (Pauza) Cały dzień i całą noc nic. (Pauza) Zupełna cisza³⁴.

Ciało i umysł kruszą się i rozsypują na kawałeczki, by następnie zamienić się w pył. Joe, bohater sztuki telewizyjnej pt. *Ej, Joe*, siedzi na łóżku w pokoju szarym jak popiół i wysłuchuje Głosu, swego wewnętrznego monologu-pożegnania z przeszłością i przywitania z nicością. Sza-

³² Słowa Calderona cytuje Beckett za Schopenhauerem: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 393.

³³ S. Beckett, *Popioły*, [w:] tenże, *Dramaty. Wybór*, s. 391.

³⁴ Tamże, s. 408.

rość przestrzeni symbolizuje proces powolnego i nieuchronnego spróchnienia.

I co, dalej tak samo... A może to już serce?... Kruszy się w kawałeczki, kiedy leżysz w ciemności... Spróchniało w końcu...³⁵.

Samotność w obliczu ostatecznego to jedyne, co pozostaje. Konfrontacja z własną śmiertelnością jest nieuchronna i oczywista.

I będziesz już wreszcie sam... Ten stary dym bez ognia... Z tym swoim smrodem przez lata... A potem z tą błogą ciszą... Szczelnie wypełniającą głowę... Jako zwieńczenie wszystkiego... Aż na sam koniec On... W ponurą noc zimową... „Prochem jesteś”...³⁶.

Zamieniamy się w popiół już za życia, każdy dzień to powolne unieruchomienie, zamieranie, zakopywanie się w kopcu, który stanie się naszym kurhanem. Winnie w *Szczęśliwych dniach* siedzi w samym środku kopca, początkowo zakopana po pas, jedynie ręce i głowa zachowały resztę swobody ruchów. W drugim akcie zostaje zakopana już po samą szyję i zachowuje jedynie zdolność poruszania oczami. Winnie i Willie, leżący po drugiej stronie kopca, jeszcze niezakopani, ale już częściowo unieruchomieni, z utęsknieniem i jednocześnie obawą czekają na ostatni dzwonek.

No, Winnie, już niewiele. Niewiele już zostało do dzwonka na sen. (Pauza) Potem możesz już zamknąć oczy. Potem musisz zamknąć oczy. I pozostać już tak – z zamkniętymi³⁷.

Podobny zabieg unieruchomienia bohaterów występuje w *Komedii*, gdzie trójka postaci – Kobieta Pierwsza, Kobieta Druga i Mężczyzna – zostaje umieszczona w szarych urnach, z których wystają jedynie ich głowy. Ich twarze są cały czas nieruchome, zastygłe, pozbawione wieku i rysów, tak, by każdy z nas mógł się z nimi bez trudu utożsamić. Czekają tylko na to, by wreszcie zgasnąć i przejść ze strony światła w stronę ciemności.

K2: Gdy zgaśniesz, i ja zgasnę. Któregoś dnia znużysz się mną i zgaśniesz – na dobre. [...]

K2: Zostawisz mnie jak jałowy ugór³⁸.

Wniosek jest jednoznaczny: bo wszystko to proch, popiół, pył, czyli procesy spróchnienia, spalenia i rozkruszenia:

³⁵ S. Beckett, *Ej, Joe*, [w:] tenże, *Dramaty. Wybór*, s. 429.

³⁶ Tamże, s. 433.

³⁷ S. Beckett, *Szczęśliwe dni*, s. 245.

³⁸ S. Beckett, *Komedia*, [w:] tenże, *Dramaty. Wybór*, s. 262.

W ciszy zakłócanej jedynie przez starcze oddechy i przewracane kartki nagle wtedy ten proch nagle wszystko tam w prochu, gdy otworzyłeś oczy od podłogi do sufitu nic tylko proch³⁹.

I nie odrodzisz się z popiołów

Bohaterka *Psychosis 4:48* Sarah Kane ma bardzo silne poczucie własnej śmiertelności. Z każdym dniem czuje się coraz bardziej „spopielona” – rozpada się na atomy, obraca w pył, staje się popiołem. Poetycko-prozatorskie rozważania bohaterki, rozpisane na wiele głosów jej własnej jaźni, ukazują ten pogłębiający się proces rozkładu, który jednocześnie stanowi próbę odrodzenia się z popiołów, niestety nieudaną. Można powiedzieć, że metaforycznie przywołuje obraz robaków rozkładających oraz zjadających ciało i umysł bohaterki jeszcze za jej życia.

skonsolidowana świadomość zamieszkuje mroczną salę bankietową gdzieś pod sufitem umysłu którego podłoga rozpełza się jak dziesięć tysięcy karaluchów gdy snop światła wdziera się do środka wszystkie myśli jednoczą się w ułamku chwili ciało nie broni się bo karaluchy stanowią prawdę, której nikt nigdy nie wypowiada.

[...] i byli tam wszyscy
wszyscy co do jednego
i znali me imię
a ja uciekłam w panice jak chrabąszcz po oparciach ich krzeseł⁴⁰.

Jedynie jasność, ostatnie promienie światła, czyli przeblyski świadomości mają ocalić ją przed pyłem, który osiada na pamięci i świadomości. Jednak to tylko przeblyski, które i tak nie uchronią przed wieczną nocą i zapomnieniem.

Bohaterka próbuje uchronić się przed spopieleniem w ostatnich rozmowach z samą sobą, z lekarzami, z partnerem/partnerką i z przyjaciółmi, stąd część rozważań brzmi jak zapiski z pamiętnika, część jak notatki lekarskie, a część jak zapis rozmów z cieniami osób z realnego życia. Tekst dramatu jest jak spopieliałe zwłoki przeszłości, pamięci, świadomości – jest pyłem rozrzuconym na wiatr. Wyznania samobójczyni, która ma silne poczucie, że już od chwili narodzin zmierza do śmierci. Pobyt w szpitalu nie uchroni jej przed samą sobą – przed poczuciem własnej niedoskonałości i śmiertelności, a wydaje się nawet zaogniać poczucie bezsensu i zbliżającego się kresu, który sama położy swojemu życiu. Bo-

³⁹ S. Beckett, *Wtedy gdy*, [w:] tenże, *Dramaty. Wybór*, s. 307.

⁴⁰ S. Kane, „Psychosis 4:48”, przeł. K. Rozhin, maszynopis, s. 4-5.

haterka wygłasza wyznanie strachu i niemocy: nie potrafi już kochać, przebywać z ludźmi ani też w samotności, nienawidzi własnego ciała, nie chce umierać ani nie chce żyć. Wszystko staje się nieznośne.

O 4:48
gdy odwiedzi mnie desperacja
powieszę się
wysłuchana w oddech Osoby którą kocham
[...]
Pogodziłam się z tym, że umrę w tym roku⁴¹.

Zmaganie się bohaterki z własną śmiertelnością wpisuje się w odwieczną ludzką walkę z własną przemijalnością:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie,
Ginie, od Słońca jak cień opuszczony⁴².

Pył, który z nas zostaje, powstaje w wyniku spalania się w nas życia, wypalania codziennością każdego dnia i każdej nocy, spalania siłą uczuć lub spróchnieniem wobec ich braku. Niczym Feniks chciałaby się może jeszcze odrodzić z popiołów, znaleźć sens i na nowo zbudować siebie, o czym świadczą rozważania bohaterki, stanowiące na pozór formę terapii pacjentki – jej wewnętrzne rozważania i rozmowy z samą sobą, a może po trosze też z terapeutą i przyjacielem.

Będą mnie kochać za to co mnie niszczy
sztylet w mych snach
pył w moich myślach
szaleństwo, które lęgnie się w zakamarkach mego umysłu⁴³.

Rozkład symbolizują karaluchy, grzyby i pleśnie, ostatnia szczelina światła, która powoli się zamyka w umyśle i ciele bohaterki. Światło to bowiem znak bólu i cierpienia, a nie zbawienia i wyzwolenia. Feniks według części starożytnych filozofów miał odradzać się nie w nagłym rozbłysku światła wśród słonecznych promieni, ale stopniowo, wyłaniając się ze swoich spopielonych szczątków – od czerwia, nasiona czy jajka, przez pisklę, do dojrzałego, dorosłego ptaka. Bohaterka nie odrodzi się jednak – nawet w tak stopniowym procesie. Ostatni kontakt z rzeczywistością to czysty ból, który nie jest znakiem narodzin, ale końca:

⁴¹ Tamże, s. 6.

⁴² M. Sęp-Szarzyński, *Sonet II*, [w:] tenże, *Sonety i inne wiersze*, oprac. K. Sokulska, Wrocław 1997.

⁴³ S. Kane, dz. cyt., s. 11.

Bryzg błysk dźwięk blask błysk bryzg wbić syk cięcie
Wbić cięcie kłuć blask błysk syk⁴⁴
grzyb na mej skórze, kipieli w moim sercu
dywan karaluchów na którym przetańczymy
to piekło obłączenia⁴⁵.

Osunięcie się w mrok, gnienie, pustkę, nicość przyniesie w końcu brak cierpienia, spokój i ukojenie. Jedyne ślad, jaki bohaterka po sobie zostawi, to właśnie popioły, bo jedyna trwałość to destrukcja, nieistnienie, śmierć:

trwała jest jedynie destrukcja
wszyscy przestaniemy istnieć
próbując zostawić ślad bardziej trwały niż ja sama⁴⁶.

Wszystko, co staje się przedmiotem opisu w tekście Kane, to jedynie subiektywne wrażenia, ulotne myśli i odczucia, które są tak jak to, co po nas zostanie. Bo emocje towarzyszące naszej egzystencji i przeżycia codzienności są jedynie chwilowym i przemijającym odgarnięciem popiołu, w który się przemieniamy od chwili narodzin.

W pyle tej ziemi

„Z prochu powstałeś, w proch się obrócisz...”⁴⁷. Każdemu z nas kopiec z pyłu tej ziemi usypią po zgonie.

Usypali
nad nim kopiec
z przyjazdów i odjazdów
z czasu i przestrzeni
z ludzi rzeczy zdarzeń
masła kawy gazet
z zielonych pluszowych albumów
bromu kwiatów
i sztucznego śmiechu

Prawie wszyscy się zjechali
na stole liść miedziany leży
tu popioły sypią⁴⁸.

⁴⁴ Tamże, s. 28.

⁴⁵ Tamże, s. 24.

⁴⁶ Tamże, s. 36.

⁴⁷ *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2012.

⁴⁸ T. Różewicz, *Kopiec*, [w:] tenże, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 47.

Kopiec – jego charakter, rolę, symbolikę – można jednak przedstawić i w innych ujęciach. W pierwszym ujęciu kopiec, w cytowanym fragmencie z tomiku *Matka odchodzi* Różewicza, to kurhan w znaczeniu dosłownym, zatem rozumianym jako usypany po śmierci, gdzie pod grubą warstwą ziemi spoczywa zmarły. A także w znaczeniu metaforycznym – to stos, który usypuje się od chwili naszych urodzin z naszych doświadczeń, otaczających nas przedmiotów i ludzi. Kopiec może stanowić miejsce umierania za życia – stopniowego unieruchamiania, tracenia zdolności manualnych i zmysłowych. W przywoływanych już wcześniej *Szczęśliwych dniach* Becketta bohaterka Winnie tkwi w kopcu, z dnia na dzień coraz bardziej się w niego zapadając, dosłownie „zakopując”. To, co po nas zostanie, to jedynie kopiec usypany z ziemi i garstki bezużytecznych przedmiotów.

W drugim ujęciu kopiec to piach, proch ziemi. W takiej ziemi nie-uświęconej spoczywają zwłoki niewinnie poddanego egzekucji Walusia z *Do piachu* Różewicza. Ciało bohatera ulegnie rozkładowi, rozsypie się i zmiesza z piaskiem, czyli prochem ziemi. To kara za domniemany gwałt i rabunek na cywilach niegodny polskiego partyzanta. Dla oficerów, przełożonych Walusia, wyrok jest nieunikniony i oczywisty – śmierć przez rozstrzelanie. Dla bohatera – prostego chłopaka, nieświadomie wpłatanego w przestępczy proceder i niesłusznie oskarżonego – to niezrozumiała sytuacja kary bez winy. Waluś to „bohater zerowy”⁴⁹, który jedynie de-formuje rzeczywistość i język, nie potrafi się zatem wybronić, jest bezsilny. Zostaje dosłownie wdeptany w nieuświęconą ziemię. To, co przytrafia się Walusiowi, ma wymiar ludzkiej tragedii „w sytuacji, gdy praktycznie nie ma języka, który by ją uobecnił, gdy miejsce jego i myśli zajmuje milczenie, pustka, brak”⁵⁰. Po jego rozstrzelaniu zostają jedynie cisza i... prochy.

KILIŃSKI Tutaj.

Ludzie zatrzymują się obok dołu. Górka ziemi wymieszanej z jasnym piaskiem⁵¹.

Piach, krew, ludzkie szczątki, fekalia mieszają się ze sobą, tworząc jedyną pozostałość po Walusiu – kopiec piachu usypany w lesie. Podczas gdy w *Szczęśliwych dniach* to przedmioty codziennego użytku mieszają się z prochem ziemi.

W trzecim ujęciu kopca... nie ma. Ludzkie szczątki nie mają miejsca spoczynku, popioły nie leżą w trumnie czy urnie ani nie mieszają się

⁴⁹ T. Drewnowski, *Walka o oddech: o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 246.

⁵⁰ A. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999.

⁵¹ T. Różewicz, *Do piachu*, [w:] tenże, *Dramat*, t. 3, Wrocław 2005, s. 171.

z ziemią. W *Pulapce* Różewicz przywołuje obraz holokaustu. Popiołem unoszonym na wietrze stają się Żydzi paleni w piecach w czasie II wojny światowej. W jednej ze scen dramatu bawiące się dziewczynki, siostry Franza, za chwilę mogą stać się jedynie popiołem i ciemnym dymem wydobywającym się z kominów krematoriów. Nawet kopca nie będzie nad czym usypać. Oprawcy pędzą przed sobą stado nagich ciał, które za chwilę zamienia się w nicłość.

Elli i Valli szukają pod ścianą pożywienia. Jedna znalazła kość, druga kilka kartofli, zbliżają się bojaźliwie do granicy ogrodu, ale jej nie przekraczają. Ubrane w brudne szmaty, pożerają swoją zdobycz. Na plecach i perciach gwiazdy albo napisy „jude”. Elli, Valli i Ottla biegną wzdłuż czarnej ściany. Ginę w ciemności. W ogrodzie jest cisza. Franz biega chwilę po ogrodzie, wreszcie zdziera z oczu przepaskę. Rozgląda się z uśmiechem, składa dłonie przy ustach i krzyczy: Elli... Valli... Ottla... Elli... Elli... Ottla!... echo z głębi odpowiada mu... powiela dźwięki, imiona i ginie... Scenę ogarnia powoli martwe, zimne światło. Barwy umierają. Wszystko zmienia się w dym, mgłę. Popiół⁵².

Piekło holokaustu, w którym wiele ludzkich istnień zamienianych było w proch, to temat nieobcy również Haroldowi Pinterowi⁵³. Dramaturg w utworze *Z prochu powstałeś* zajmuje się kwestią zagłady w sposób diametralnie różny od większości artystów próbujących zmierzyć się z tym tematem. Analizuje to wydarzenie nie jako tragedię narodu, społeczności czy rodziny, ale głębokie, przerażające jednostkowe przeżycie, a w tytule swojej sztuki odwołuje się do ułomnej i kruchej kondycji ludzkiej.

Wracając do *Pulapki*, źródłem popiołu staje się tu także dorobek Franza – jego zeszyty z własnymi utworami, listy, papiery, gazety, które spala w kaflowym, ozdobnym piecu. Jego twórczość ulega tutaj personifikacji i nasuwa jednoznaczne skojarzenie z poprzednim obrazem palonych w piecach Żydów. Jedynym śladem całej działalności twórczej bohatera jest garść popiołu.

FRANZ

Palę też moje utwory... żegnám się z nimi i wrzucam do pieca... w popielniku jest już dużo popiołu... palę żywe istoty, słyszę płacz i krzyk... to moje niewydarzone dzieci, które spłodziłem sam ze sobą... nasienie tryskało do wnętrza... przeliczyłem się z siłami, Maks, nie mogę palić moich dzieci... tylko ty możesz to zrobić⁵⁴.

Ale tak naprawdę ukazany zostaje w tym fragmencie nieuchronny los wszystkiego – każdej rzeczy i każdego człowieka, każdej rośliny i każdego

⁵² T. Różewicz, *Pulapka*, [w:] tenże, *Dramat*, s. 257-258.

⁵³ H. Pinter, *Z prochu powstałeś*, przeł. B. Taborski, „Dialog” 1996, nr 12.

⁵⁴ Tamże, s. 259.

zwierzęcia, każdej książki i każdego dzieła sztuki, od czego nie ma możliwości ucieczki.

FRANZ

To ja jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu⁵⁵.

Spopielenie swojego ciała może stać się także formą ucieczki – ochrony w prochu ziemi. Dusza może znaleźć ocalenie poprzez destrukcję ciała. I możliwość połączenia ze zmarłymi bliskimi osobami. Łucja, bohaterka sztuki Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci*, wybiera połączenie się w jedno z prochem ziemi, zamiast swojego pełnego udręku życia. Nie chce już więcej być poniżana przez despotyczną teściową, gwałcona przez pijanego męża i zmuszana do zabijania swoich nowo narodzonych dzieci. Pragnie być wolna. Wierzy, że ogień ją oczyści z poczucia winy, przyniesie ulgę i pozwoli zaznać spokoju.

(Noc. Łucja odmyka drzwi stodoły, wchodzi do środka)

ŁUCJA

Wiem, że tu jesteście. Nie jesteście już same... Słyszycie?

Jestem z wami.

(Pauza)

Teraz będziemy razem.

Będzie nam dobrze i ciepło.

(Rozgarnia słomę, mości się w niej, przygarnia słomę do siebie, przytula)

Nikt nas nie rozdzieli...

Nikt.

(Zapala zapałkę. Przez chwilę patrzy w płomień. Potem spokojnie zamyka oczy)⁵⁶.

Ale czy to spalenie siebie i zwłok własnych dzieci, uduszonych zaraz po urodzeniu, to faktyczne odrodzenie? Czy pojawia się dla niej jakaś nowa nadzieja? Mąż zapłakał nad jej spopielałymi szczątkami, ale czy to coś zmieniło? Przemiana tak naprawdę nią nie jest, wyzwolenie jest raczej pozorne – to tylko naturalny powrót bohaterki do stanu pierwotnego, czyli do pyłu tej ziemi, z której powstał człowiek.

Pozostało tylko pogorzelisko, czarna wypalona ziemia i szary popiół...

⁵⁵ Tamże, s. 253.

⁵⁶ M. Pruchniewski, *Łucja i jej dzieci*, [w:] *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, w wyborze R. Pawłowskiego, red. H. Sułek, Kraków 2004, s. 239-240.